

新诗鉴赏辞典

(重编本)



上海辞书出版社

新诗鉴赏辞典 赵棣初题

(重编本)



上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

新诗鉴赏辞典:重编本/孙光萱,张新,戴达编. —上海:上海辞书出版社, 2013.5

(中国文学鉴赏辞典系列)

ISBN 978-7-5326-3851-2

I. ①新… II. ①孙…②张…③戴… III. ①新诗—鉴赏—中国—词典
IV. ①I207.25-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 033953 号

封面题字	赵朴初
责任编辑	杨凯
助理编辑	吴艳萍
封面绘画	卢辅圣
装帧设计	杨阳
技术编辑	顾晴

新诗鉴赏辞典(重编本)

孙光萱 张新 戴达 编

上海世纪出版股份有限公司 出版、发行
上海辞书出版社

(上海市陕西北路457号 邮政编码 200040)

电话:021—62472088

www.ewen.cc www.cishu.com.cn

常熟华通印刷有限公司印刷

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/32 印张 42.75 插页 5 字数 1500,000

2013 年 5 月第 1 版 2013 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5326-3851-2/I·171

定价:88.00 元

如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换

联系电话:0512—52391383

出版说明

本书是我社在 1989 年版《新诗鉴赏辞典》基础上的重编本，是上海辞书出版社“中国文学鉴赏辞典系列”中的一种。

新诗是指五四新文化运动发生以来的新体诗歌，它采用与现代口语相接近的白话，并在形式上、格律上作了多方面的探索 and 创造。新诗的出现，是中国诗歌历史上的一次伟大的变革。在近百年的历史行程中，新诗取得了很大的成绩，先后产生过众多的艺术流派和一大批各具风姿的代表诗人，涌现了许多脍炙人口的佳作。此次重编，一方面增补了很多近二十多年来涌现的新人新作，另一方面也对 1989 年版收录的诗人与作品进行了精选。这就使本书能够更全面地反映新诗史各主要时期的重要诗歌现象。希望重编本能有助于广大读者了解和欣赏新诗，同时也对新诗的繁荣和发展提供借鉴。

本书在编纂过程中，得到了主编方的大力支持，在此表示衷心感谢。

上海辞书出版社

二〇一三年三月

凡 例

一、本书共收五四新文化运动发生以来近百年间的新诗作品近 590 篇，其中也包括台湾、香港诗人的作品。

二、本书正文中的诗人的排列，大致以其开始创作的时间先后为序。同一诗人的作品按编年顺序排列。

三、本书原则上是一首诗一篇赏析文章，也有极少数难以分割的组诗，合在一起分析。

四、篇幅较长的诗作不附原作，只注明出处，以便读者查找。

五、原诗的题记、注解全部保留；属本书编者所注的，则以“编者注”字样表明。

六、为节省篇幅，赏析文章中所引原诗均不转行，以“/”表示分行，“//”表示分节。

七、本书涉及古代史部分的历史纪年，一般用旧纪年，夹注公元纪年。括注内的公元纪年，一般省略“年”字。

八、本书原诗中的外国人名、地名的译法一如其旧，未加改动。赏析文章中的外国人名、地名则采用现行译法。

九、本书采用简体字，在可能产生歧义时，酌用繁体字或异体字。

前 言

《新诗鉴赏辞典》初版本出版至今已经过去二十多年了。由于广大读者的厚爱,该书已经在新诗界与广大新诗爱好者中享有很好的声誉,产生了广泛的影响。之所以能取得如此的成绩,是因为该书在作品篇目的遴选方面,遵循客观性、历史性、现代性和多样性的主旨,坚持思想性与艺术性统一的原则。正如初版本主编公木先生在序言中所说:一部新诗史,各门诗派“相荡相激又相反相成,相碰撞又相渗透,而显示出灿烂缤纷,争新斗妍”;各类佳作如“春兰秋菊,夏云冬雪,各随时令,皆成景观”。我们的责任就是要客观、公正地把这一灿烂景观呈现给读者。

有了好的作品,还需高质量的鉴赏文章。《新诗鉴赏辞典》初版本鉴赏文章的担当作者大都是长期活跃于新诗领域的诗评家、研究专家,因此,鉴赏文章的视界开阔,常能以点及面,由此及彼,由表及里,丰富与拓展了作品的内涵和鉴赏空间。尤其为读者称道的是,本辞典较早采用诗人自写与互写鉴赏文章的新形式,从而提供了另一种与专家所写鉴赏文字不同的鉴赏视野。有的鉴赏文章甚至包含诗人第一次披露的文献史料,势必对理解甚至研究该诗人及其作品起到非常积极的作用。例如臧克家的《老马》一诗,一直以来,学术界在习惯性的政治化“象征原型”思维模式的影响下,以为“老马”意象理所当然是象征旧社会似同“马牛”的农民。这次臧克家在自己的鉴赏文章中首次说明《老马》只是一首传统式的借景抒情、以物明志的“状物诗”,与杜甫的《病马》、李纲的《病

牛》“时代各异，而感寓正同”。因此，《新诗鉴赏辞典》初版本虽历经 20 多年岁月的洗礼与沉淀，仍能幸免于历史的嫌弃与遗忘，而于生机勃勃的浩瀚书海中获得一席之地。

虽然如此，我们仍然不得不清醒地看到该书存在的不足。作为一部酝酿、诞生于 20 世纪 80、90 年代之交那个特殊时期的《新诗鉴赏辞典》，自然受到一些不可抗拒的外部因素的制约，这从已经入选的北岛被撤下便可窥一斑而略知全豹。当然，归根到底，许多存在的问题都与编选者自身思想水平与鉴赏能力的不足有关。例如，遗漏了一些有代表性的诗人和作品，选入了一些并非该诗人最有代表性的作品，等等。

鉴于上述种种原因，同时也为了顺应《新诗鉴赏辞典》出版 20 多年来新诗发展的态势，上海辞书出版社遂决定出版《新诗鉴赏辞典》重编本。这实乃新诗界和新诗爱好者的一件喜事！我们编委会三人都参加过《新诗鉴赏辞典》初版本的编选与鉴赏文章的撰写工作，这次受上海辞书出版社之邀，来承续《新诗鉴赏辞典》重编本的编选工作，既深感荣幸，又倍觉担子的沉重。我们觉得，有了对于《新诗鉴赏辞典》初版本的梳理与总结，进一步汲取 20 多年来新诗界新的创作与研究成果，我们就有了《新诗鉴赏辞典》重编本编选工作的清晰理路。下面我们将这次重编工作的主要方面简要地作一说明。

这次重编的重点之一是通过增补一些诗人与作品，使《新诗鉴赏辞典》能够更全面地反映新诗史上各主要时期的重要诗歌现象。例如，以往对于抗日战争时期的作品，各类辞典大多只收解放区的诗人和作品，却很少关注反映正面战场的作品。随着抗日战争面貌被更加客观、全面地发掘和描述，过去一度被忽视与遮蔽的正面战场的史迹越来越清晰地呈现在世人面前。我们非常高兴和惊讶地发现，其实反映这方面题材的佳作并不鲜见。这次增补了汪铭竹的《大战行进中一插曲》、臧克家的《兵车向前行》、杜运燮的《滇缅公路》等作品，让读者能够借助这些作品感受我们民族这一光荣

与艰难的历史。

又如,20世纪80年代是新诗史上成绩最突出的时期之一,许多勇于探索的青年诗人崭露头角,他们的作品(其中一些创作于万马齐喑的“文革”时期)呼应了思想解放的时代精神。同时,一批“文革”后复出的中老年诗人则凭借着青年诗人所欠缺的丰富、复杂的情感体验与积累,令他们的作品,包括那些创作于失去创作自由时期的“地下写作”,具有更深刻、更贴近人性和更富有自由精神的个性特质,有些作品甚至代表了他们创作生涯的一个新高峰。但是,由于如前所述的种种原因,初版本收录的这方面的诗人和作品与这一时期的实绩很难相称。这次我们增补了当时的青年诗人北岛、食指、江河、欧阳江河、芒克等诗人及其作品,增补了中老年诗人穆旦的《智慧之歌》等作品,增补了鲁藜的《贝壳》、牛汉的《我是一颗早熟的枣子》、绿原的《又一个哥伦布》、邵燕祥的《致空气》等作品,从而使这一时期的作品在整体上更能呈现生气勃勃的思想解放思潮与反思精神,同时,这些风格各异的作品也是那个时期诗界对新诗美学和发展路径的积极探索所取得的丰硕成果。

重编本除了对这两个重要诗歌现象中的诗人与作品做了补缺与加强之外,对反映其他一些重要诗歌现象的诗人与作品也做了相应的强化。对于初版本之后20多年新诗史的重要诗歌现象,我们同样顺应这样一个思路。例如,20世纪90年代以来,随着工业化和城市化的蓬勃发展,环境污染日益严重。敏感的诗人开始把自己的情感触须探向人与自然环境关系这一新的表现领域。从新诗史角度看,这一表现领域是20世纪30年代兴起的表现人与人、人与社会、人与自身的生存环境关系命题在新时期的新拓展。这次增补彭国梁的《茶色的池塘》、韩作荣的《纸上的风景》等作品,让读者通过这些作品真切地体验诗人对人类生存环境日益恶化的忧患之情。

我们还通过增补陈忠村的《大树移植》、郑小琼的《方言》,为历史保存一点与城市化相伴相生的打工一族的农民兄弟作为城乡的

“漂零者”命运的断片。而增补的于坚的《我梦想着看见一只老虎》、西川的《夕光中的蝙蝠》等作品,则揭示了“知识霸权”其实是另一种面目的专制主义的实质,同样是与人的自由意志、独立精神相违背的。这一诗歌现象的滥觞,是新文化运动倡导的科学与民主精神在新时期的承续和拓展。

通过充实以上这些诗人与作品,新诗史上各个时期主要的诗歌现象就得以在《新诗鉴赏辞典》重编本里有比较完整的呈现,由众多诗人个体情感汇聚而成的时代精神将更为充实与厚重。

这次重编工作的又一个重点是进一步发扬《新诗鉴赏辞典》初版本在选目上的多元化、多样性的优点。形象比思想丰富。尽可能还原历史多样化的情态是理解诗人及其作品的可靠途径。这首先表现在通过作品的调整和增补,避免绝对化地将诗歌流派和诗人个体锁定在某种人为的、既定的诗学框架内,尽可能多层面地反映一个诗歌流派和诗人个体的完整面目。例如,对于七月派这样一个诗歌群体,我们增补充分体现一个知识分子那种忧患、孤独与自省意识的《无题》与《孤岛》(阿垅),增补既继承鲁迅反思“国民性”传统又呈现胡风“精神奴役的创伤”理念的《殡仪》(彭燕郊),增补具有现代派诗人里尔克的名作《豹》风格的《铁栏与火》(曾卓)等作品,这些作品和原有作品一起,更加全面和多层次地反映了七月派的诗学特征。其次,在诗人个体方面,我们增补了与体现《女神》那种狂飙式精神不同的《夜步十里松原》;增补了与袁水拍的《马凡陀山歌》风格迥异的《理发匠》;增补了潘漠华的《再生》,让我们看到湖畔诗派并非只是沉浸在纯情世界里的一群痴情少年;增补了卞之琳的《尺八》、冯至的《给一个战士》、郑敏的《金黄的稻束》等作品,其目的也都是希望多少能够展现他们作品题材与风格的另一面。

这次修订工作的另一个重点是,通过作品的调整和增补,在题材、风格、创作方法等方面进一步拓展作品的表现空间。例如在表现爱情题材的领域里,有表现暗恋的《邻女》(金克木)和表现初恋

的《初恋》(林新荣),有表现爱情被历史沉封却又难以割舍的《埋葬了的爱情》(苏金伞)、《镜中》(张枣)和《冰着的》(陆萍),有把爱表现得亲近而单纯、明亮的《恋的透明体》(徐迟),也有尽写爱情的朦胧与缠绵的《谣曲》(方含),还有把爱升华为形而上的《纸上的秋天》(欧阳江河),更有表现融合着灵与肉的大胆、率真的爱情观的《发现》(穆旦)。而像痖弦的《秋歌——给暖暖》、陈所巨的《摇篮曲》、吕德安的《父亲和我》、柏桦的《家居》等作品,也以不同的方式表现了亲情的细腻与丰富。这次还增加了一定分量的儿童诗,除了因为儿童诗特有的情趣与审美价值之外,我们还有一个想法,在物质主义搅得人心浮躁、道德严重滑坡的时候,让读者能够静下心来听一听儿童诗那种纯真、无邪的天籁之音。这样,本书所选作品整体包容的情感与人性空间就可能更为广阔。

还有一些入选的作品可能不如有些作品那样具有整体优势,但是在某一方面的特质却比较突出:或视角别致,或意象尖新,或想象奇丽,或方法独特,甚至就是一两句特别出彩。只要是体现着真善美,只要有独到的真知灼见和品位情趣,都没有理由拒绝。像非马的《秦俑》让人们能够从对“兵马俑”的单一讴歌式思维定势中定定神,看一看秦俑维护封建专制主义的另一面侧影。而同样表现台湾诗人乡愁的《瓶竹》(舒兰),表现沙漠与驼队意境的《驼峰》(黄淮),以及《水的怀念》(沈紫曼)、《乌篷船》(邹荻帆)、《鱼》(王家新)等,也都有诗人个性化的独特视角、情趣与意象营造方法。又像《晨的恋歌》(蓉子)、《蓬松的午后》(非马)、《春之舞》(多多)、《秋的味》(李广田)等作品,虽然只是一情一景的体悟,即兴式的感触,然而情感是真诚的,情趣是盎然的,故散发出较强的艺术感染力。至于海子的《诗人叶赛宁(组诗)之八:醉卧故乡》或许没有他另一些作品有名,但是当我们读到“大地,你先我而醉/你阴郁的面容先我而醉/我要扶住你/大地!”这样的诗句时,我们无论如何也难以对这样的作品无动于衷了。而像王独清的《玫瑰花》、刘梦苇的《铁

路行》能够入选,是为了给读者提供新诗史上曾经发生过的有关“纯诗”与“格律诗”诗学实验的一种感性体验。

这次修订,我们有幸又重读并比较了诗人的作品,在此基础上尽可能做到使入选作品实至名归,所收作品尽可能不受“诗外”因素的干扰。例如这次删除的有些作品,编委会并未因为作品的鉴赏文章是编委会成员自己撰写而手下留情。即便如此,由于所选诗人与作品总有篇幅的限制,而且篇目的选择既然需要考虑还原历史的真实性、丰富性以及诗人与作品的多样性,也就有一个兼顾不同诗歌样态和多种诗歌鉴赏品味(包括编者自己品味)的平衡甚至妥协的问题,一些优秀的诗人与作品的落选在所难免。

初版本原收诗人 250 多位,作品 530 首。这次修订撤下诗人 4 位,删除作品约 100 多首,增补诗人 50 多位,增补作品 170 多首。《新诗鉴赏辞典》重编本总共选收诗人 300 多位,作品 580 多首。我们对《附录》中的《诗人小传》、《新诗大事记》和《新诗书目》作了必要的调整与补充。也对初版本的一些错误作了改正。这次《新诗鉴赏辞典》的重编工作得到了许多诗人、专家的积极合作与支持,谨致衷心感谢。对于失误与缺陷,望读者指正。我们在编选重编本的时候,沉痛地发现,近 20 年来,不少著名诗人、诗评家相继离开了人世:初版本主编公木先生也已离开了我们。尤其是孙光萱先生,他不仅是初版本的副主编,还是重编本的第一编委,为本书作出了巨大贡献。不幸的是,在重编本即将出版之际,他却因病去世,而不能亲眼目睹它的问世。我们想,在本书将以新的面貌呈现于读者面前的时候,应该就是可以告慰他们的时候。我们希望呈现在大家面前的《新诗鉴赏辞典》重编本不仅能够承续初版本的长处,而且更能够有所发展和超越。

《新诗鉴赏辞典》重编本编委会

二〇一二年十月

初版序言

公木

中国新诗是随着五四新文化运动，中国文学进入了光辉的现代时期而形成的。把“五四”以后的诗歌视为中国诗歌的一个独立阶段和特殊部分，称之为新诗，不仅因为它在时间上属于现代，更因为它反映了中国诗歌现代化的进程，是现代意义上的诗歌，这也就是新诗之所以新的所在。就其主流而言，新诗的特征主要为：（一）作为中国现代文学的先锋和一个纵队，在科学与民主的文化启蒙下，它是以现代的民主主义、社会主义思潮为思想基础的，集中表现了对人的命运和人民命运、民族命运的关注，并在创作主体的个性、自我意识和描写对象社会化的广度和深度上，都得到了从未有过的加强。（二）以改变诗歌语言为突破口，以白话为武器，经历了真正的“诗界革命”，而与旧传统决裂，有意识地摆脱古典诗词的严整格律，终于实现了“诗体的大解放”，“从很接近旧诗的诗变到很自由的新诗”（胡适《谈新诗》及《尝试集·再版自序》），从而形成了完全独立于传统的诗词之外的崭新诗歌形式，并建立起现代诗歌的新传统。（三）新诗既以旧诗为革命对象，则自必以引进外来形式为诗体模式，“我们的新诗在‘五四’时代基本上是从外国诗（主要是英国诗）借来音律形式的”（朱光潜《新诗从旧诗学习得些什么》），因而它乃是“累积了几百年世界进步文学传统的一个新拓的支流”，在中国诗歌流变史上，是“截然异质的突起的飞跃”（胡风《论民族形式问题》）。这样就决定了中国新诗不断接受外来影响并融化在自己民族风格中，以致在语言铸造和诗艺运营

上,愈来愈与外国诗歌趋同,逐渐增加了它的世界性色彩。

(四) 新诗诚然完成了旧传统的打破和新传统的建立;但打破或者叫决裂,并不意味着割断,而只能是扬弃与吸收、批判与继承,也就是推陈出新。不推陈便不能出新,而没有可推之陈也便没有可出之新。每一时代的新诗歌,总是在民歌和前代诗歌基础上,吸取其他民族的新因素而生发创造出来,但它的根须却必然深深扎在社会现实生活的土壤中。

从中国古典诗歌的历史发展中来探讨中国诗歌的民族传统,就好像一道九曲黄河,永不停息地滚滚奔流着:一方面是千变万化,有往而无复;另一方面是后浪催前浪,一浪接一浪。它是既多曲折又割不断的一道长流。在这道长流中,浪头往往是民歌,它是源头活水,是富有生机,最生动活泼的部分,是前进的主导;主体则是前代遗留下来的士庶文人诗歌,它是洸洸中流,是最为丰富多彩的部分,是前进的主力。这种源流升降的形势就构成诗歌的民族传统。在这道长流中,当然还会不断汇入支流别派,不断接受外来影响溶化到源头以至中流中来。就是这样,揭开了一幕又一幕的中国诗歌发展史上的新场面。而“五四”以来的新诗歌,则正是这黄河九曲中的一曲。是的,它是最重要最关键的一曲,冲出了高山峡谷而流入中州平原的一曲。在中国诗歌流变史上,这一曲意味着古典诗歌的终结,现代诗歌的开端。诗歌也如同任何意识形态一样,不可能具有自己单独的、纯粹自我的历史,而当它一旦形成,一旦为其他诸因素、归根到底是社会经济原因所造成的时候,便又依照自身的规律而递嬗升降,决不会中断。虽然它确乎也接受了外来影响,比起历史上的任何时代,诸如汉魏六朝以迄唐宋元明之接受西域、天竺、高句丽、东胡等异族影响,更要深刻显著得多;但即使如此,也不过像泾渭汾洛之汇入黄河一样,黄河虽然转了弯,它还是一脉相承,并没有也不能够割断。新的地理形势促使黄河转了弯,新的历史条件推动“五四”以来诗歌的革新。如果循流溯

源,那当然还是“黄河之水天上来”,那当然还是继承与发展着殷周以至明清的诗歌传统。只是自此而下,黄河便一泻千里,“奔流到海不复回”;现代诗歌,已经突破“民族的片面性和狭隘性”,而直接汇入“世界文学”的汪洋了。

人所共知,胡适是新诗最早的开拓者,从1915—1916年就着手白话诗的试验,一开始就朝着打破旧诗词最顽固的语言形式桎梏的方向冲击:“若想有一种新内容和新精神,不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。”他主张:诗要“合乎语言的自然”,“话怎么说,诗就怎么写”,他曾说:“诗歌革命自何始,要须作诗如作文”,他把这种“诗探索”叫作诗的“尝试”,并概括为“诗体的大解放”(《谈新诗》)。这是完全符合他在当时所提出的《文学改良刍议》的“八不”精神的。胡适的“刍议”遭到国粹派士大夫们的反对,是毫不奇怪的,直到今天不是还有些学人在激愤地指斥其浅薄与误妄吗?但在当年却如同雷鸣谷应,云流景行,得到广大进步文化界的热烈反响。白话诗很快就流行开了,出现了一个“初期白话诗派”:胡适、刘半农、沈尹默、李大钊、陈独秀、唐俟(鲁迅)、周作人,以及刘大白、陈衡哲、冰心、康白情、朱自清、徐玉诺等,在形式与风格上做到了多样化,而统一于白话。假如说,“五四”初期的诗体解放事业,肇始于胡适,而完成于严肃地实践着“文学为人生”主张的文学研究会诸诗人,主要还属于开创阶段,致力于对旧诗的否定;那么,1921年以郭沫若为旗帜的创造社的成立,当时称之为“异军突起”,就更立志于新诗的创造,不再单纯着眼于诗的形式创新,而是把目光投向“充满缺陷的人生”,诚如郭沫若所陈述的,“前一期的陈、胡、钱、周主要在向旧文学的进攻,这一期的郭、郁、成主要在向新文学的建设,他们以‘创造’为标语,便可以知道他们的运动的精神”(《创造社的回顾》)。是的,确实如此:假如说,首倡“诗体的大解放”的胡适和他的《尝试集》,只可视为区分新旧诗的界碑;那么,堪称为新诗革命先行和纪念碑式作品的,则历史性地留给了稍

后出现的郭沫若和他的《女神》。这就奠定了以创造为宗旨的新诗传统的基础,战斗的现实主义和浪漫主义的新诗传统的基础。

正是在这个基础上,以诗人郭沫若为代表,从《星空》走下来,写出了革命的《前茅》,从而涌现了一个斑驳陆离的新的诗群:包括曾一度醉心于象征手法的穆木天、冯乃超、王独清,“狂飙”式的高长虹、柯仲平,“瓔珞”般的戴望舒、施蛰存,起步于“湖畔”的应修人、潘漠华、汪静之、冯雪峰,以及更广大的时代的忠实的儿子,暴风雨的歌者蒋光慈、钱杏邨、孟超、黄药眠、冯乃超、柔石、胡也频、李伟森、冯铿等,宛如群星丽天,杂花生树,在起点上虽然各自有着不同的风格与特色,但在时代风云的感召下,却共同走上了战斗的道路。尽管在由文学革命转向革命文学的历程中,一般都表现出不同程度的偏激和简单化,显示着幼稚与极“左”情绪,这实际上是“拉普”思想的翻版。不过标举出革命文学的旗帜还是反映了时代精神,而且除个别人不无犹豫外,他们中的绝大多数一直在坚持着发展着,不少人还为他们坚持的事业英勇牺牲,献出了“中国无产阶级革命文学和先驱的血”,这就不仅是以诗为生命,而且更是以生命为诗了。

须要特别指出的,与上述诗风不同,在二十年代后期的诗坛上被称作“诗怪”的李金髮,是一位风格独具的诗人。他把导源于法国的象征派诗艺引进中国来,打破程式,任意涂抹,刻意追求一种新奇神秘的色彩,而由于在语言运用上,文白夹杂,语序错乱,又缺少可寻的章法,那色彩便往往浓得化不开,难于找到知音,不为一般读者所接受;但以其奇特的意象,出人意表的丰富的想象和自由联想,真实地表现其身羁异乡的抑郁孤独,清凉愁苦情绪,虽然缺少震撼人心的思想力量,却也禁得时代风雨的淘洗,而耐人咀嚼寻味。另一值得注意的现象是:在新诗第一个十年间,以口语入诗,且取得显著成绩,是必须肯定的,不过诗终须讲究节奏韵律,怎样在口语中提炼出诗的语言,似还没有来得及着意探求,以致不免过

分直白松散。针对这种情况,继自由诗确立之后,格律诗的问题便被提出来了。本来符合现代格律诗要求的新诗,在“五四”前后伴随着新诗的出现便已经有了,只是未曾提到理论上加以提倡。最早提倡新诗格律化,“戴着脚镣跳舞”,并且在创作上取得了卓越成绩的当首推闻一多。闻一多于1926年发表《诗的格律》一文,主张诗的音乐美、绘画美和建筑美,更以自己的创作来印证,得到徐志摩、朱湘、陈梦家诸诗人的应和,迅速形成了以讲求格律为标志的流派,它就是朱自清所指出的新文学第一个十年内的第二个诗歌流派,即继自由诗派之后的格律诗派,也就是新月诗派。新月诗派的诗人和诗,跨二三十年代是发生过广泛影响的。主要代表自然还是徐志摩和闻一多。他们“虽然风格不同,一则轻快,一则凝重;虽然同样‘拿来’西诗形式,也融入一些文言词藻;但用现代汉语,特别是以口语入诗,都能吐出‘活’的、干脆利落的声调,很少以喜闻乐见为名,行陈词滥调之实”(卞之琳《徐志摩诗集·序》)。实则是轻快的偏向浪漫,凝重的贴近现实,有三条积极的主线是共同的:爱祖国,反封建,讲“人道”。不过徐志摩华年早逝,猝死非命,不及闻一多走得更远,成就更多,自我完成得更充实。而罪恶的黑手也没有让闻一多善终天年,诗人还是以鲜血写成其最后诗篇的。这也说明:凡要做真实的人,写真实的诗,在那年月,是躲不开政治的。与新月派比较接近的还有“浅草”和“沉钟”的抒情诗人冯至,在二十年代写的诗幽婉、清新,由自由体向格律体逐渐演化;及至经历了向生活深处迈步,在艺术之峰攀登,反映着学者生涯,更以移植自西方的商籁体创作哲理诗,这就发展为纯粹的格律诗了。这已属于四十年代间的事,在这一点上也与闻一多具有着共同趋向。

新诗进入三十年代,还是以继承与发扬革命文学传统的《新诗歌》最富有生气,它是由左联领导下的“中国诗歌会”所主办,聚集了一大批中青年诗人如穆木天、杨骚、任钧、柳倩、蒲风、王亚平、寒

隐夫等等，在全国各地建立了许多分会，联系和团结了广大青年诗歌爱好者，名副其实地组成了一个诗歌战线，开展起诗歌运动。于诗艺的提高虽不显著，对诗运的普及则很突出。大众化的口号就是在这种意义上提出来的。他们很重视鲁迅说的“新诗直到现在，还是在交倒霉运”（《致寒隐夫》），因为不为群众所接受，不能把旧诗从人们的脑子里挤出去。因此，他们说“在今日的中国，在新诗的现阶段中，我们主张：新诗的创作，一方面要尽可能地利用活在大众中的旧形式；一方面要极力创造能够被大众所了解，至少能够被大众的前卫所了解的新形式”。显然，他们看重的是诗的宣传作用、批判作用，在自我价值观念上，首先是战士，然后才是诗人，注意面向群众，从中国实际出发，反对“把发生在苏联和日本的理论，机械地死板地移植到中国来”（《新诗歌的内容与形式》，张松甫文，载1933年《文学杂志》三四期合刊）。对于从左翼游离出去的现代派诗人戴望舒、施蛰存，以及带着京派风味的“汉园”诗人何其芳、卞之琳等，是看作对立面呢、还是看作同路人呢，在他们内部是有争议的。一部分爱抡板斧，“左”得可爱的批评家，往往是盛气凌人；但是来自内部的自我批评也是非常严厉的，1932年张闻天就曾提醒过：“使左翼文艺运动始终停留在狭窄的秘密范围内的最大障碍物……是‘左’的关门主义”，并指出这种关门主义，“第一，表现在对‘第三种人’与‘第三种文学’的否定”，“第二，表现在文学只是某一阶级‘煽动的工具’、‘政治留声机’的理论”；还说，“‘煽动的工具’、‘政治留声机’中固然有文艺作品，然而决不是一切宣传鼓动的作品都是文艺的作品……事实上这种作品的大多数却并不是文艺作品”（《文艺战线上的关门主义》）。这种意见深得多数青年诗人赞赏，比如北平左联领导下的《文学杂志》，在其1933年第三四期合刊上，便曾刊载出由署名木农写的《批评家须知》：“勿做脱离群众的左倾空嚷嚷，自己以前卫自居，实际只能代表极少数人意见，弄成光杆子理论家”；“对于一部分已经转变或正